词学神韵论之追本溯源

王 小 舒

(山东大学 文学院,济南 250100)

摘　要:王士禛的词创作和词学观渊源可上溯至北宋,而李清照对其影响最大。王氏的填词经历了从单纯模仿到以缠绵之语写故国之思的过程。作品以婉约为主,而兼有豪放风格。王氏的词学观在若干方面承之于明人,将婉约、豪放说与正变说相结合,以四分法细辨婉约派,观点比明人更周密。词学神韵论属王氏的独创,在传神、自然、兴会、含蓄诸方面与诗学神韵论相同或相通,而重要差异则在美学理想,诗学提倡“清远为尚”,词学则推崇“曲尽温柔乡风味”。

关键词:易安体;四分说;神韵论

中图分类号:I 207.23　　文献标识码:A　　文章编号:1000-5919(2016)05-0055-10

清顺治、康熙时期,王士禛(字子真,一字贻上,号阮亭,又号渔洋山人)在诗界首倡神韵说,于清代诗坛影响甚广,此已为人所共知;但王士禛也曾在词界倡导神韵论,这却长期未引起人们注意。1986 年,李少雍在“天风阁丛书”版《衍波词》前言《王士禛和衍波词》一文中指出:“同其诗论一样,他(王士禛)的词论也是以‘神韵’为宗。”① 这是最早提出此议题的学者。以后孙克强的《王渔洋词论初探》②、张纲的《王士祯的词论主张及其创作实践》③、蒋寅的《王渔洋与清词之发轫》④、巩曰国的《从花草蒙拾看王渔洋词论与诗论之关系》⑤、张宏生的《王士禛扬州词事与清初词坛风会》⑥,以及海外吴宏一等一系列文章问世,将此议题加以拓展、扩大,研究也随之深入。各家的重点多放在王氏词论、词作与清初词坛之关系方面。

我们知道,王士禛是山东桓台人,桓台在明、清属济南府,从地域的视角看,王士禛早年在家乡从事填词及于词界提出神韵说,很大程度上受到其宋代乡贤李清照的影响。本文拟从王士禛与李清照的传承关系入手,试探王氏词作的风格及其词学神韵论的内涵。

一、效仿李清照词的两个阶段

王士禛的词集今流传有两种本子,一是《阮亭诗余》,另一是《衍波词》。去除二者之重复,加上《居易录》《倚声初集》《东白堂词选初集》等书所收之佚作,王氏现存词共 134 首。

王氏填词起于少年时期,据作者在《阮亭诗余自序》里回忆:“向十许岁学作长短句,不工,辄弃去。”“今夏楼居,效比丘休夏自恣。桐花苔影,绿入巾舄,墨卿毛子,兼省应酬。偶读《啸余谱》,辄拈笔填词,次第得三十首。易安《漱玉》一卷,藏之文笥,珍惜逾恒,乃依其原韵尽和之,大抵涪

收稿日期:2016-04-10

作者简介:王小舒,男,上海人,山东大学文学院教授。

① 李少雍:《王士禛和衍波词》,《衍波词》,广州:广东人民出版社 1986 年版,第 11 页。

② 孙克强:《王渔洋词论初探》,《苏州大学学报》1992 年第 3 期。

③ 张纲:《王士祯的词论主张及其创作实践》,《南京师范大学学报》1994 年第 1 期。

④ 蒋寅:《王渔洋与清词之发轫》,《文学遗产》1996 年第 2 期。

⑤ 巩曰国:《从花草蒙拾看王渔洋词论与诗论之关系》,《山东理工大学学报》1999 年第 2 期。

⑥ 张宏生:《王士禛扬州词事与清初词坛风会》,《文学遗产》2005 年第 5 期。

翁所谓‘空中语’耳。”①此序写作时间应在顺治十年(1653)或十一年(1654),其时作者二十或二十一岁。顺治九年,作者会试落第,归乡里居,期间依《啸余谱》拈笔填词。序文里有“余落魄之余,聊以寄兴”之语可证。又徐夜在《阮亭诗余序》里说“贻上弱龄,性近骚怨,流连极致,爰有是编”②,将作者的创作时段讲得很清楚。王氏正式从事填词当始于此时③。

《阮亭诗余》是王士禛的第一部词集,现存最早为康熙年间刻本,附有丘石常和徐夜的评点,共收词作46首。这46首词包括夏季楼居“拈笔填词,次第得三十首”,也包括顺治十二年北上公车时的《柳枝词》五首(《渔洋山人自撰年谱》作《竹枝词》,记为十首);还包括顺治十三年五月赴莱州省视长兄王士禄的作品。

正如王士禛本人指出的,这一时期,作者尝试着填词,集中效仿的就是李清照。王士禛珍爱李清照的词作,与他从小研读乡贤作品有关,也和作者尊崇李清照的人品和词品有关。他曾多次在著作中提到李清照:“宋闺秀李清照,号易安居士,吾郡人,词家大宗,其集名《漱玉》。”④“宋李易安名清照,济南李格非文叔之女,词中大家。其母王状元拱辰女,亦工文章。”⑤《阮亭诗余》以“和韵李清照漱玉词”为题将相关作品集中刻在一起,合计有17首。其中题为《雨中花》一首,当为《浪淘沙》,应是刻印之误,《衍波词》已予纠正。这部分作品占全集的百分之三十七,是相当大的比例。集中另外收录作者和韵前代词人的作品还有:和温庭筠一首,和李煜一首,和秦观一首,和辛弃疾一首,和蒋捷一首,均远不及李清照。此并不是全部,因为佟世南《东白堂词选初集》所收的佚作《浣溪沙》“灯暗银屏误昔期”一首⑥,也标为“和漱玉词”,与《阮亭诗余》中另三首《浣溪沙》风格完全一致,或亦属该时作品。康熙本《阮亭诗余》书名又做“阮亭诗余略”,或经过作者的删选。

王士禛一生填词有两个高峰期,一是在顺治十年至十三年里居时期,另一就是顺治十七年至康熙四年在扬州府任推官期间,此后作者基本上不再染指填词,仅偶尔为之了。应该说,扬州期间,作者的创作比家乡时无论数量还是质量上均有了明显提高,视野扩大,风格多元,艺术上臻于成熟,俨然清初一填词名家。但扬州期间受李清照的影响仍十分明显,较突出的如《衍波词》中所收《菩萨蛮》一调的“乍遇”“弈棋”“私语”“迷藏”“弹琴”“读书”“潜窥”“秘戏”八首,《海棠春》一调的“晓妆”“午睡”“晚浴”“夜坐”四首等,均可视为易安体的嗣响;更重要的是,该时作者对李清照的传承又有了深化的趋势。

从里居时的17首作品之题材来看,绝大部分在闺情方面,仅《渔家傲》一首例外,该作题名“本意”,以渔夫口吻描写隐居情趣。闺情本是词作最普遍的题材,晚唐以后由花间派奠定这一传统。王士禛作为以诗歌见长的作家,通过效仿李清照,开始体会词与诗的区别。他在扬州期间所著的《花草蒙拾》一书中指出:“唐无词,所歌皆诗也。宋无曲,所歌皆词也。宋诸名家,要皆妙解丝肉,精于抑扬抗坠之间,故能意在笔先,声叶字表。”⑦这段议论里,所谓唐、宋、元歌咏之别,其实不仅指音乐、声律的差异,也包括题材、内容以及风格上的区别。这段话不能不说是受到了李清照的影响,可谓李氏“别是一家”的延伸⑧。

从风格上来讲,王氏和韵词基本上采用女性第一人称口吻,作品中天真、娇媚的声口显然是在模仿李清照。王士禛作为男性作家,用闺阁语气说话,不可能真切到位,只能是揣摩着效仿,所以作者在《自序》里借黄庭坚自辩闺情词创作的用

① 王士禛:《阮亭诗余序》,《阮亭诗余》卷首,《丛书集成初编》第2661册,上海:商务印书馆1937年版,第6页。
② 徐夜:《阮亭诗余序》,《阮亭诗余》卷首,《丛书集成初编》第2661册,第6页。
③ 参见蒋寅:《王渔洋与清词之发轫》,《文学遗产》1996年第2期。
④ 王士禛:《香祖笔记》卷五,上海:上海古籍出版社1982年版,第95页。
⑤ 王士禛:《香祖笔记》卷九,第175页。
⑥ 这首《浣溪沙》又见《倚声初集》卷三,归在秦松龄名下,题为《偶赋》,仅三字不同,未知孰是。
⑦ 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,济南:齐鲁书社2008年版,第2488页。
⑧ 李清照:《词论》,胡仔:《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三,北京:人民文学出版社1984年版,第254页。

语,称“大抵涪翁所谓‘空中语’耳”。应该承认,这部分作品模仿痕迹很重,基本上属于习作。模仿型的创作实践对王士禛来讲,除了前面提到的体认诗、词区别之外,应该还有体会婉约词风的价值。王氏在《花草蒙拾》里提出“婉约以易安为宗”的说法,不是空穴来风,应和他本人的创作实践有关。

李清照词有一突出的特点,即善于借景言情,融情入景。王士禛对此深有体会,并在这方面做了很大努力。如下面这首:

> 雁语金塘水渐秋,遥听菱歌,不见菱舟。望君何处最销魂,旧日青山,恰对朱楼。　九曲长江天际流,似写相思,难寄新愁。梦魂几夜可曾闲,鹤子山头,燕子矶头。
>
> 《一剪梅·和漱玉词》

上举作品虽不是作者的亲身经历,也不能说自成一种风格,但在情景交融方面,还是处理得比较好,得到易安体的启发是毋庸置疑的。

王氏获得词界较多赞赏的还在警句隽语的构思。警句隽语本是易安体的重要特色,王士禛对此也进行了效仿,并取得了相当成功。

如下面这首:

> 良夜沉沉花漏冻,欹枕无眠,渐听荒鸡动。此际闲愁郎不共,月移窗罅春寒重。　忆共锦裯无半缝,郎似桐花,妾似桐花凤。往事迢迢徒入梦,银筝断绝连珠弄。
>
> 《蝶恋花·和漱玉词》

此作在意境氛围的营造下,出现了“郎似桐花,妾似桐花凤”的隽语,令人读后一振。谢章铤《赌棋山庄词话》指出:“其‘郎似桐花,妾似桐花凤’之句,最为擅名。”①由此王渔洋获得了“王桐花”的美称②。邹祗谟曾评价王氏和韵词说:“阮亭和清照词,押韵天然,复自出新意,芊绵婉逸,胜方千里之和清真也。”③指的就是该类作品。

不过,应该指出,家乡期间的创作基本上属练习阶段,以“空中语”为主,并未与作者的现实生活发生联系,也没有表现出时代的精神内涵,其艺术价值是有限的。

顺治十七年以后,王士禛到扬州任职,受江南自然、人文环境的多重影响,又与词学界诸多友人切磋交流,填词发生了质的飞跃。这主要体现在两个方面:一是婉约风格的题材得到拓宽,呈现出多种态势;二是涉及了豪放风格的创作。

婉约风格方面,山水题材此时骤增,均属江南景物的传神刻画。邹祗谟指出:“今阮亭有‘春水平帆绿’‘梦里江南绿’‘新妇矶头烟水绿’,不将更称‘三绿’(词人)耶?”④“三绿词人”的称呼显示出作者创作侧重点的转移。表面上看,似乎属于题材的扩展,其实不然。只要仔细阅读扬州期间的作品,就会发现,在山水景物的刻画中,作者掺入了对历史兴衰的感慨,对时代感受的传达,他其实是在借景抒情。试引两首:

> 北郭清溪一带流,红桥风物眼中秋,绿杨城郭是扬州。　西望雷塘何处是,香魂零落使人愁,淡烟芳草旧迷楼。
>
> 《浣溪沙·红桥,同箨庵、茶村、伯玑、和岩赋》之一

> 百鸟朱荷引画桡,垂杨影里见红桥,欲寻往事已魂销。　遥指平山山外路,断鸿无数水迢迢,新愁分付广陵潮。
>
> 《浣溪沙·红桥,同箨庵、茶村、伯玑、和岩赋》之二

上引二词作于康熙元年,当时王士禛与杜浚、袁于令、陈维崧、邱象随、蒋阶、朱克生、陈允衡等江南词人于扬州瘦西湖之红桥泛舟,结社唱和,规模颇盛,“江南北颇流传之,或有绘为图画者,于是过扬州者多问红桥矣”⑤。所引二词以扬州风物为题,联想当年隋炀帝在扬州的盛况及死后的凄凉,

---

① 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷八,唐圭璋编:《词话丛编》第 4 册,北京:中华书局 1986 年版,第 3426 页。

② 王士禛《香祖笔记》:“予初少年,和李清照《漱玉词》云:‘郎似桐花,妾似桐花凤。’刘公勇体仁戏呼王桐花,邹程村祗谟云:‘崔黄叶自合作王桐花门生耳。’”《香祖笔记》卷十,第 198 页。

③ 邹祗谟评语,载《倚声初集》卷二,顺治十七年大冶堂刻本。

④ 邹祗谟评语,载《倚声初集》卷七。

⑤ 王士禛:《渔洋山人自撰年谱》,《王士禛年谱》,北京:中华书局 1992 年版,第 20—21 页。

暗喻了对明王朝覆灭的感慨与追怀。当时和韵诸家也不约而同地表达了这一主题,如陈维崧的“凤舸龙船泛画桡,江都天子过红桥,而今追忆也魂销”;杜浚的“更欲放船何处去,平山堂上古今愁,不如歌笑十三楼”;邱象随的“五夜香昏残月梦,六宫钗落晓风愁,多情烟树恋迷楼”;袁于令的“曲水已无黄篾舫,夕阳何处玉钩斜,绿荷开遍旧时花”;蒋阶的“十二阑干闲倚遍,黄莺啼上内人斜,隔江愁听后庭花”①,等等。严迪昌指出:“从来被人们视为‘小道末技’的词却正好在清廷统治集团尚未及关注之际应运而起,雕红琢翠、软柔温馨的习传观念恰恰成为一种掩体,词在清初被广泛地充分地作为吟写心声的抒情诗之一体而日趋繁荣了。”②这段话可视为对红桥结社的准确定评。

词学界一般认为,王士禛以柔情画意写时代悲伤是受陈子龙的启示。的确如此,王士禛对陈子龙极为推崇,认为:“词至云间,《幽兰》《湘真》诸集,言内意外,已无遗议。”③王氏的词论著作《花草蒙拾》一书论词的发展线索,也是由云间诸家上溯北宋各家,直至花间派的。谢章铤指出:“阮亭沿凤洲、大樽绪论,心慕手追,半在花间。”④其论属实。不过王士禛同时认为,陈子龙的创作受李清照影响较大,他说:“大樽(陈子龙号)柔情俊语自淮海、漱玉组织而出,不落南渡以后。”⑤实际上,李清照后期的作品恰恰是以缠绵之语写故国之思的,王士禛对此深受启发。他有一首《念奴娇·吊太真》,借凭吊唐玄宗、杨玉环之事抒发明清易代的兴亡之感。开首云:“开元盛日,正霓裳按拍,凌波裁曲。绣岭宫前官骑至,乍进合欢香桔。”此与李清照《永遇乐》的“中州盛日,闺门多暇,记得偏重三五”何其相似;下阕“旧日曲江佳丽地,细柳新蒲空绿,栈道深秋,华清夜月,肠断淋铃语。千年遗恨,马嵬泪尽红玉”,以盛衰对比、悲欢映照悼念衰亡,手法堪比李清照。类似的作品还有《减字木兰花·杨妃》《更漏子·与秦淮友人夜话旧院遗事》《醉落魄·读天宝遗事》《踏莎行·秦淮清明》《望乡人·题余氏女子绣柳毅传书图》《解佩令·赋余氏女子绣洛神图》等。可以说,王士禛对李清照的继承在扬州期间又上升到了一个新的层次。

王士禛在家乡时便有豪放风格的词作,即《满江红·同家兄西樵观海》,不过仅此一首,其仿效辛弃疾的一首《减字木兰花》还是婉约风格的,可见未真正留意。到扬州以后,豪放类作品明显多起来了,比较突出的有《西江月·咏史》《西江月·吴中怀古》《踏莎行·醉后作》《水龙吟·扬子江上作》《南浦·寄兴》《沁园春·偶兴同程村、羡门作》二首等,其中不乏抑郁不平情绪的抒发。作者在此类作品中兼仿欧阳修、苏轼、辛弃疾等作家,更多的则是效法辛弃疾,这应与时代氛围有关,也和辛弃疾是作者乡贤有关。此外,王氏的豪放类作品往往采用长调形式,显然受到了江南陈维崧等以长调见长的词家之影响,他的豪放词同时又对清初南北词坛稼轩风的兴起起到了某种推动作用。

此时,作者的词学观已经发生了变化。在《花草蒙拾》里,作者指出:“名家当行,固有二派。苏公自云‘吾醉后作草书,觉酒气拂拂,从十指间出’;黄鲁直亦云‘东坡书挟海上风涛之气’。读东坡词当作如是观。琐琐与柳七较锱铢,无乃为髯公所笑”“石勒云‘大丈夫磊磊落落,终不学曹孟德、司马仲达狐媚’,读稼轩词,当作如是观”。⑥ 上述言论便是词学观变化的明证。不过,豪放类作品在《衍波集》中占的比例并不大,仅十分之一,说明作者在婉约和豪放两者之间还是有所侧重的。

作者扬州期间的创作体现出一种全面展开的态势,不仅贴近时代精神,而且宗法范围也较前大

① 以上所引陈维崧、杜浚、邱象随、袁于令、蒋阶数首见《倚声初集》卷三。
② 严迪昌:《清词史》,南京:江苏古籍出版社 1990 年版,第 9 页。
③ 王士禛评语,邹祗谟:《远志斋词衷》,《倚声初集》前编卷三。
④ 谢章铤:《赌棋山庄词话》卷八,《词话丛编》第 4 册,第 3426 页。
⑤ 王士禛:《倚声初集》卷六。
⑥ 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2485 页。

为扩展了。不过客观地讲,王士禛的词作还是以小令为主,风格偏重婉约,而兼有豪放之格。《续修四库全书总目·阮亭诗余提要》认为,渔洋词"清雅有余,浑厚不足",还是大体符合其创作实际的。至于词学活动方面,王士禛在词坛尚未兴盛之时,大力倡导填词,并主持扬州词坛,这方面的贡献,恰如严迪昌指出的:"王士禛总持广陵词坛之功应予充分肯定。"①

二、婉约、豪放与正变、四分之辨

顺治十七年,王士禛在扬州任推官,与江南诗友广泛交游的同时,也和词学界友人如孙默、吴绮、邹祗谟、杜浚、陈世祥、袁于令、陈维崧、彭孙遹、程康庄、董以宁、宗元鼎、汪懋麟等人唱和酬答,互相切磋。于此期间,王氏和邹祗谟合编了一部词选《倚声初集》,收明万历朝至清顺治朝五十年间 475 位词人的 1914 首词作。此集里,还附有王士禛和邹祗谟的点评,以及二人的词学著作《花草蒙拾》与《远志斋词衷》。

《花草蒙拾》完成于扬州期间,作者在卷首云:"往读《花间》《草堂》,偶有所触,辄以丹铅书之,积数十条。程村强刻《倚声集》卷首,仆不能禁,题曰《花草蒙拾》,盖未及广为扬摧,且自愧童蒙云尔。"②可见此书是积累而成的。因该书和《倚声初集》编于同时,故可相互映证,以此研讨作者的词学观。

《倚声初集》卷首,作者有一篇序言,扼要叙述词的发生、发展历史,同时表述了自己的词学观:

> 唐诗号称极备,乐府所载,自七朝五十五曲之外,不少概见。而梨园弟子所歌率当时诗人之作。如王之涣之《凉州》,白居易之《柳枝》;王维《渭川》一曲,流传尤盛,乐府谱为三叠。此外虽以李白、杜甫、李绅、张籍之流因事创调,篇什繁富,要其音节皆不可歌。诗之为功既穷,而声音之道势不可以终废,于是温、和生而《花间》作,李、晏出而《草堂》兴,此诗之余而乐府之变也。诗余者,古诗之苗裔也。语其正则瑑、煜为之祖,至漱玉、淮海而极盛,高、史其大成也。语其变则眉山导其源,至稼轩、放翁而尽变,陈、刘其余波也。有诗人之词,唐、蜀、五代诸君子是也;有文人之词,晏、欧、秦、李诸君子是也;有词人之词,柳永、周美成、康与之之属是也;有英雄之词,苏、陆、辛、刘之属是也。③

这篇序文格局仿效李清照的《词论》,而又自出己意,表达出三层意思。首先是诗与词的关系,作者提出"诗余者,古诗之苗裔也",从诗、词同源角度抬高词的地位,并以歌曲的演变历程来映证这一点。这是对传统词为小道观念的反拨,属清初文坛尊词体的先声。其实,明末,孟称舜已有"词者,诗之余而曲之祖""盖词与诗、曲体格虽异,而同本于作者之情"的说法④;更早地,北宋苏轼已经提出"词曲为诗之苗裔"的观点⑤,王士禛此论是对前人观点的重申。

其次,词界的正变说。作者梳理出"正""变"两个支脉,以南唐二主、李清照、秦观、高观国、史达祖为正体,以苏轼、辛弃疾、陆游、陈亮、刘克庄为变体,实际上将宋代词坛划分成了婉约与豪放两类风格形态,并将它们做了正、变的区分。正变之说最早由王世贞于嘉靖后期提出,他说:"言其业,李氏、晏氏父子、耆卿、子野、美成、少游、易安至矣,词之正宗也。温、韦艳而促,黄九精而险,长公丽而壮,幼安辨而奇,又其次也,词之变体也。"⑥王世贞把温庭筠、韦庄与苏轼、辛弃疾合并,归入变体,这使他的区分标准不统一,有自相矛盾处。王士禛对此作了修正,经他一梳理,两支脉络就清楚了。与此同时,王氏在《花草蒙拾》中,更直接地提出了两个词派的说法:

> 张南湖论词派有二,一曰婉约,一曰豪放。仆谓婉约以易安为宗,豪放唯幼安称首,二安皆吾济南

① 严迪昌:《清词史》,第 54 页。
② 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2477 页。
③ 王士禛:《倚声初集序》,《倚声初集》卷首。
④ 孟称舜:《古今词统序》,《古今词统》,沈阳:辽宁教育出版社 2001 年版,第 3 页。
⑤ 朱弁:《风月堂诗话》卷上,《宋诗话全编》第 3 册,南京:江苏古籍出版社 1998 年版,第 2945 页。
⑥ 王世贞:《艺苑卮言》,《词话丛编》,第 385 页。

> 人,难乎为继矣。①

婉约、豪放的说法其实最早也非王士禛提出,而是由明代张 (号南湖)于嘉靖十五年在《诗余图谱·凡例》中提出的。《诗余图谱》一书卷首有王士禛祖父王象晋做的序,该序亦收入《倚声初集》,所以王士禛肯定知道此书。书中张 提出婉约和豪放两分的概念,却未列举代表作家。王士禛将此改成两个词派,且列出了由初至盛的作家名单;另外,还提出了正变的理念。可以说,他把王世贞和张 的观点进行了整合,使之成为一个上下贯通的体系。在这个体系中,王氏将婉约视为正宗,豪放视为变体,既承继了明人,同时也反映出本人的词学观。

其三,四分说,也即诗人之词、文人之词、词人之词和英雄之词。这四分法是王士禛首次提出的,可看作对婉约、豪放理论的进一步细化。四分法以词作体现作者的人格、身份来进行分类,还举出了各类的代表作家。其中排在第四的英雄之词也即豪放词,与前面的列举名单一致。另外三种词体则全部包含在婉约派之内。排在第一的诗人之词集中于晚唐、五代时期,意在显示当时存有的一种过渡状态。排在第二的文人之词和第三的词人之词兼跨两宋,属同一时期。据所列作者身份和创作倾向来看,文人之词的作家属文人士大夫气质浓厚的词人,词人之词则属精通乐律、擅长词调的作家。同为婉约派,王士禛更推崇的是文人之词,他认定"婉约以易安为宗"就表明了这一点。

作者的四分法其实是对婉约派的再度分级。提出文人之词,意欲强调有别于市井风气的文人情怀,以及以俗为雅的审美立场。从这个角度来看,晏殊、欧阳修、秦观、李清照可谓一脉相承,而其极致,恰恰是李清照。

王士禛认定"婉约以易安为宗",固然有地域乡情的因素,但也不尽然,因这个说法并非王士禛首创。明徐士俊在《古今词统》卷首《杂说》里点评王世贞的词论时,便指出:"余谓正宗易安第一,旁幼安第一,二安之外,无首席矣。"②徐士俊是杭州人,非山东籍,他的观点可视作王士禛的先声。王氏应该受到徐士俊的影响,不过,王士禛少年时期研读李清照词作及效仿易安体填词的实践经历,应是其词学观形成的主要原因,受《古今词统》影响则是次要的。

上述词学观的形成又深刻影响了作者词学神韵论的建构。

三、词学神韵论和诗学神韵论之辨

王士禛的词学观,最具理论特色的当推词学神韵论,此属王氏的独创。王士禛于词学界提出神韵说,首见于《花草蒙拾》和《倚声初集》二书。《花草蒙拾》中直接提到"神韵"的有两处:

> 宋南渡后,梅溪、白石、竹屋、梦窗诸子,极妍尽态,反有秦、李未到者。虽神韵天然处或减,要自令人有观止之叹。③
>
> 云间数公论诗拘格律,崇神韵,然拘于方幅,泥于时代,不免为识者所少。其于词,亦不欲涉南宋一笔,佳处在此,短处亦坐此。④

《倚声初集》里直接提及"神韵"的亦有两处:

> 神韵天成,不烦追琢。⑤
>
> 神韵合,不必字句之工。⑥

《花草蒙拾》和《倚声初集》均成书于康熙初,两书中直接提及"神韵"一词虽不多,然二书的核心理念却皆为神韵,故须贯通起来看。另外,当时作者的词友邹祗谟、彭孙遹、刘体仁、董以宁等受其影响,论词也每每标举神韵,他们的论述也可联系起来研讨。

王士禛在诗界使用神韵这一概念大约也始于此时。一般认为,最早见于记录的是顺治十八年,即《神韵集》之选。不过,不久前蒋寅指出,顺治

① 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2489 页。
② 卓人月、徐士俊:《古今词统》,沈阳:辽宁教育出版社 2000 年版,第 36 页。
③ 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2486 页。
④ 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2489 页。
⑤ 王士禛:《倚声初集》卷一。
⑥ 王士禛:《倚声初集》卷五。

十三年末,作者在《丙申诗旧序》一文中已经使用"神韵"一词,这是一个新发现。《丙申诗旧序》中,作者虽未将其作为核心概念提出,但却值得注意①。据《渔洋山自撰年谱》顺治十八年七月条记载:"(王士禛)又尝摘取唐律、绝句五七言若干卷,授嗣君清远兄弟读之,名曰《神韵集》。"《神韵集》是作者在扬州期间编选的唐诗集,意在为其子启涑(字清远)、启浑兄弟启蒙阅读所用。诗集取名"神韵",体现了作者对唐诗在理念上的一种把握,可说是诗界神韵说的先兆。此书今已失传②。不过,作者还选了另一部《神韵集》。据作者《感旧集》卷八记载:"先是,士正(禛)尝集同时名辈诗为《神韵集》,兄(王士禄)剧爱其书,趣便成之,未及卒业。兹感念存殁,别次平生诗友之作,为《感旧集》,而以《神韵集》所录割什三以附益之。"③《感旧集》现今尚存,某种程度上可视为又一部《神韵集》④。

王士禛长兄王士禄卒于康熙十二年,据《王考功年谱》记载,兄弟二人踏上仕途后,相聚的时段有:康熙二年秋、康熙三年冬至康熙四年初、康熙四年秋至康熙五年春、康熙八年春、康熙九年冬、康熙十年。当王士禄看到此书时,王士禛已选录"同时名辈诗"至一定规模,且命名为《神韵集》。据此推测,作者可能在扬州任职期间也即康熙三、四年间即开始编选此书了。这个时间比前一部唐诗《神韵集》要晚,但相距却不远。说明作者此时已将"神韵"这一理念扩展到了对同时代诗人的评论中。此段时间与作者在词学界倡导神韵的时间相近,可谓彼此连通,互相呼应。

从本质上讲,诗和词均属吟写心声的抒情诗体,而作为直探本源的诗学理论,神韵论必然要涉及这两种诗体,二者亦必有相通之处。不过,诗、词又分属不同的诗体,故而词学神韵论和诗学神韵论也自有其相异之处,需要加以分辨。我们这里分同、异两部分来进行分析。

就相同部分来说,首推传神理念。传神论本出自画界,东晋顾恺之有"传神阿堵"之说⑤,故王士禛的神韵说亦受到了绘画理论的启发。他在《倚声初集》里评论词作的时候指出:

> 传神写照,在阿堵中。引满读之,有五岳起方寸之意。⑥
>
> 前段写情,后段写景,并入三昧,此譬画家之有神品,不应句字求之。⑦

"传神"在王士禛这里,指的是作家对自然景物的刻画,和顾恺之的"传神阿堵"说略有不同,人与自然的审美关系乃是神韵说的核心⑧。景物描写历来有形、神二元之说,神韵论主张以形写神。所谓以形写神,即要求作者描写景致时传达出其内在的精神和情态。王士禛《论诗绝句》第二十六首指出:"枫落吴江妙入神,思君流水是天真。何因点窜澄江练,笑煞谈诗谢茂秦。"这是诗学神韵论的经典表述。词学评论也是如此,王士禛评李雯词,认为"得春雨之魂"⑨,评陈子龙词,以为"字字雨中杏花,嫣然欲绝"⑩,评曹鉴平词,赏叹"萧瑟处,秋思满纸"等⑪,均是在诠释写景传神

---

① 参见蒋寅:《王渔洋神韵概念溯源》,《北京大学学报》2009 年第 2 期。

② 王士禛《居易录》卷二十一:"广陵所刻《唐诗七言律神韵集》,是予三十年前在扬州,启涑兄弟初入家塾,暇日偶摘取唐律绝句五七言授之者,颇约而精。如皋冒丹书青若见而好之,手抄七律一卷携归。其后二十年,泰州缪肇甲、黄泰来刻之,非完书也。集中有陈太史其年及二子增入数十篇,亦非本来面目矣。"《王士禛全集》,第 4104 页。

③ 王士禛:《感旧集》卷八,上海:上海古籍出版社 2014 年版,第 629 页。

④ 参见王小舒:《感旧集前言》,《感旧集》,第 1—5 页。

⑤ 《世说新语》巧艺二十一,《世说新语笺疏》,上海:上海古籍出版社 1995 年版,第 721 页。

⑥ 王士禛:《倚声初集》卷十九。

⑦ 王士禛:《倚声初集》卷五。

⑧ 参见王小舒:《神韵诗学》,济南:山东人民出版社 2006 年版,第 86 页。

⑨ 王士禛:《倚声初集》卷九。

⑩ 王士禛:《倚声初集》卷六。

⑪ 王士禛:《倚声初集》卷三。

的精义。除此之外,邹祗谟的评语“颊上三毛,传神阿堵,不必他人代写也”①,亦是传神理念的表达②。

其次,自然天成的理念。崇尚自然,反对人为雕绘,也是神韵论的重要方面,王士禛常用“神韵天然”“风韵天成”等来表述。如:“律句有神韵天然,不可凑泊者。如高季迪‘白下有山皆绕郭,清明无客不思家’,曹能始‘春光白下无多日,夜月黄河第几湾’,李太虚‘节过白露犹余热,秋到黄州始解凉’,程孟阳‘瓜洲江空微有树,秣陵天远不宜秋’是也。”③这方面,词学神韵论同样重视,如作者评李昌垣词云:“神韵天成,不烦追琢。”④评邹祗谟词云:“‘秋水天长’,天然之妙,不可凑泊。”⑤还有论俞彦词说:“风韵天然,妙在非《西洲》《陇头》可借。”⑥其实,这亦是李清照词的特长,故王士禛谓“‘绿肥红瘦’‘宠柳娇花’,人工天巧,可称绝唱”。另外,邹祗谟还有“大樽(陈子龙)诸词,神韵天然,风味不尽”的说法⑦。

不过,王士禛的神韵论并不排斥人工构思,相反,他要求人工和自然相结合,且不露雕琢之痕。作者在《论诗绝句》第十二首中说“诗人一字苦冥搜,论古应从象罔求。不是临川王介甫,谁知暝色赴春愁”,指出写诗须一字冥求,善于练字,方能获得神韵。彭孙遹在《金粟词话》中也指出:“词以自然为宗,但自然不从追琢中来便率易无味,如所云绚烂之极乃造平淡耳。”⑧可为佐证。

其三,兴会神到,灵感妙思。这一层意思最微妙,理论价值也最高。作者指出:“大抵古人诗画只取兴会神到,若刻舟缘木求之,失其指矣。”⑨又说:“王士源序孟浩然诗云‘每有制作,伫兴而就’,余生平服膺此言。”⑩兴会神到指的是瞬间的灵感体验,这种体验不受作者主观控制,非勉强可致;一旦来袭,便会创造出平时难以企及的艺术境界,故有其神秘之处。作者在谈及自己创作经验时,还曾说:“南城陈伯玑允衡善论诗,昔在广陵评余诗,譬之昔人云‘偶然欲书’,此语最得诗文三昧。今人连篇累牍,牵率应酬,皆非偶然欲书者也。”⑪

那么,这种体验究竟来于何处呢?我们认为,它既非单纯的自然景物,也非单纯的作者情感,而是特定景物(包括对景物的记忆)和作者特定情感间发生的一种瞬间碰撞,那种电光火石般的强烈感受,即兴会神到。

正因为此,所以王士禛推崇的神韵诗均非自然景物的客观描写,而是一种似真似幻的艺术景观,所谓“透彻玲珑,不可凑泊”,所谓“如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之像”⑫。恰如作者论前代诗作时说的:“古人只取兴会超妙,不似后人章句,但作记里鼓也。”⑬这其实是神韵诗论的核心之一。

兴会神到在王士禛的诗论和词论里本是一致的。《倚声初集》中,作者评宋征舆词云:“神光离合,写得惝恍不定。”⑭又说:“迪功所谓‘朦胧萌

---

① 王士禛:《倚声初集》卷十七。
② 王士禛:《倚声初集》卷三。
③ 王士禛:《渔洋诗话》,郭绍虞辑:《清诗话》,上海:上海古籍出版社 1978 年版,第 186—187 页。
④ 王士禛:《倚声初集》卷一。
⑤ 王士禛:《倚声初集》卷十八。
⑥ 王士禛:《倚声初集》卷九。
⑦ 王士禛:《倚声初集》卷一。
⑧ 彭孙遹:《金粟词话》,《倚声初集》前编卷二。
⑨ 王士禛:《池北偶谈》卷十八,《王士禛全集》,第 3282 页。
⑩ 王士禛:《渔洋诗话》,郭绍虞辑:《清诗话》,第 182 页。
⑪ 王士禛:《香祖笔记》卷九,第 182 页。
⑫ 王士禛:《唐贤三昧集序》,《王士禛全集》,第 1534 页。
⑬ 王士禛:《渔洋诗话》,郭绍虞辑:《清诗话》,第 183 页。
⑭ 王士禛:《倚声初集》卷十。

拆’,此殆是耶?”①又如评李雯词“神韵合,不必字句之工”,评邹祗谟词“以飘渺之思,写渺茫之事”②,等等。邹祗谟也有“纵笔神到,不可思议”③,“飘渺淡宕,全见用笔之妙”④等评语。

兴会神到论和传神论是何种关系呢?它们应说是相通的。传神的依据恰恰是灵感体验,作者在瞬间领会的,既是景物的内在精神,也是作者的自我状态,这是一种双向的领悟。所谓传神,就是传物我之神,物中有我,我中有物,二者融为一体。

其四,委婉含蓄,余味不尽。王士禛最欣赏司空图“不著一字,尽得风流”之说,他曾云:“或问‘不著一字,尽得风流’之说,答曰,太白诗‘牛渚西江夜,青天无片云。登高望秋月,空忆李将军。余亦能高咏,斯人不可闻。明朝挂帆去,枫叶落纷纷。’襄阳诗‘挂席几千里,名山都未逢。泊舟浔阳郭,始见香炉峰。尝读远公传,永怀尘外踪。东林不可见,日暮空闻钟。’诗至此,色相俱空,正如羚羊挂角,无迹可求,画家所谓逸品是也。”⑤含蕴不尽,乃是神韵诗典型的审美特征。

词学领域,王士禛同样提倡含蓄委婉。他评邹祗谟词云:“措思极曲”“漱玉词三昧”⑥,又评董以宁词:“曲尽温柔乡风味,非丹青所办”⑦,“文心亦曲如蕉心”⑧,评彭孙遹词“通体正复蕴藉”,等等。⑨ 邹祗谟也有“寻常语,赏味不尽”之说⑩。实际上,含蓄委婉乃词学界对婉约词风的一种共识。北宋李之仪就说过:“语尽而意不尽,意尽而情不尽,岂平平可得仿佛哉?”⑪陈子龙也指出:“其为境也婉媚,虽以警露取妍,实贵含蓄,有余不尽。”⑫神韵说在这方面其实是承继了前人的观点。

不过,含蓄委婉显然非豪放词的特点,就这一点来讲,词学神韵说是偏向于婉约一支的;但神韵论前三项的意旨与豪放派却可相通,故涵盖面还是颇广的,这就好比诗界的神韵与风骨各领一支又互相渗透一样。

如果说,词学神韵论和诗学神韵论拥有诸多相同的话,那么,它们也存在着重要差异,王士禛曾在《花草蒙拾》里说过:“或问诗、词、曲分界,予曰:‘无可奈何花落去,似曾相识燕归来’,定非香奁诗。‘良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院’,定非草堂词也。”⑬可见,作者认为诗、词之间是有重要差别的,而这种差别实际上与王氏诗学神韵论的美学理想有关。

这里有必要了解王士禛诗学神韵论的核心观点。康熙二十八年,作者五十六岁时,首次在《池北偶谈》中明确指出:

> 汾阳孔文谷(天胤)云:诗以达性,然须清远为尚。薛(蕙)西原论诗,独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物,言“白云抱幽石,绿筱媚清涟”,清也;“表灵物莫赏,蕴真谁为传”,远也;“何必丝与竹,山水有清音”,“景昃鸣禽集,水木湛清华”,清远兼之也。总其妙在神韵矣。神韵二字,余向论诗,首为学人拈出,不知先见于此。⑭

这段话是作者对诗学神韵论下的一个重要定义,

① 王士禛:《倚声初集》卷三。
② 王士禛:《倚声初集》卷十六。
③ 邹祗谟:《倚声初集》卷三。
④ 王士禛:《倚声初集》卷五。
⑤ 王士禛:《分甘余话》卷四,《王士禛全集》,第 5026 页。
⑥ 王士禛:《倚声初集》卷八。
⑦ 王士禛:《倚声初集》卷九。
⑧ 王士禛:《倚声初集》卷十二。
⑨ 王士禛:《倚声初集》卷十。
⑩ 邹祗谟:《倚声初集》卷六。
⑪ 李之仪:《跋吴思道小词》,《姑苏居士文集》卷四十,《丛书集成初编》第 1937 册,第 310 页。
⑫ 陈子龙:《王介人诗余序》,《安雅堂稿》卷三,明末刻本,《续修四库全书》影印版。
⑬ 王士禛:《花草蒙拾》,《王士禛全集》,第 2490 页。
⑭ 王士禛:《池北偶谈》卷十八,《王士禛全集》,第 3275—3276 页。

其中提出了“清远”二字。根据作者的一贯思路,所谓“清”,是指一种清新淡雅的意趣和风度,包括对景物的感受和描绘在内,此方面与词学可以相通。至于“远”,它包含了更深的意思,既要求对景物作远距离的观察和表现,也要求与现实生活保持一定的距离。

“清远”这一审美境界实际上和魏晋精神有关,作者说过:“竹林诸子,并擅清远之名”①,“陶弘景入官,而松风之梦故在,此自我辈性情”②。同时,也和佛家禅境有关,作者说过:“唐人五言绝句往往入禅,有得意忘言之妙”③,“舍筏登岸,禅家以为悟境,诗家以为化境。诗禅一致,等无差别”④。以上这些都是在提倡一种超越哀乐的高远的审美境界,此也即“总其妙在神韵矣”的深刻含义。

我们以此来审视词的领域,情况就大不相同了。词,特别是婉约词,以抒写儿女之情为主要题材,它就是要贴近生活,抒写温情,用王士禛的话说,要“曲尽温柔乡风味”。婉约词不可能寻求审美超越,相反,恰恰要一往情深。因此,在词学神韵论里,作者从不讲“清远为尚”,这是完全可以理解的。

应该说,诗、词神韵论的差异是王士禛对李清照“别是一家”理论深刻理解的结果,诗、词虽然同源,内质却有重要不同;诗、词各有体格,因此不能彼此相混,这成为王士禛词学观的一条定律。就此来讲,王士禛在词学领域传承的还是宋代婉约派的正宗理念,特别是李清照“别是一家”的词学思想。

通过对王士禛与李清照传承关系的梳理,可以看出,王氏的词创作与词学观渊源有自,可上溯至北宋,其中受李清照影响尤为深巨。

应该说,王士禛在词学、诗学方面的理论贡献要超过他的创作成就,后代的接受已经证明了这一点。神韵论作为影响深远的中国古典诗学理论,是王氏本人文学思想的结晶。这一理论民族特色鲜明,内涵丰厚,在今天仍然具有重要的美学价值。

The Origin of the *Ci*-poetic Theory of Romantic Charm

Wang Xiaoshu

(*School of Literature*, *Shandong University*, *Jinan* 250100, *China*)

Abstract: The origin of Wang Shizhen's (王士禛) *Ci*-poem writing and *Ci*-poetic view can be traced back to the Northern Song Dynasty, and Li Qingzhao (李清照) was most influential to him. Wang's *Ci*-poem writing underwent the process from simple imitation to mourning for the decline of the Ming Dynasty by sentimental words. He wrote his *Ci*-poems mainly in a graceful and restrained style, (婉约) combined with a bold and unconstrained style (豪放). His *Ci*-poetic view inherited from Ming scholars in some aspects, integrating the theory of graceful and restrained style, the theory of bold and unconstrained style and the theory of orthodox and variant styles (正变说). He analyzed the *Ci*-poems written by the *Ci*-poets of the school of gracefulness and restraint with the view of four-type *Ci*-poems (四分说) and he had more precise views than Ming scholars. Wang Shizhen created the *Ci*-poetic theory of romantic charm (神韵论), which was the same as or closely linked with the poetic theory of romantic charm in terms of vividness, naturalness, inspiration and implication. They differed greatly in their aesthetic ideals, that is, the poetic theory upheld "clearness and remoteness" while the *Ci*-poetic theory advocated "gentle and local flavour".

Key words: Li Qingzhao's Style (易安体), view of four-type *Ci*-poems (四分说), theory of romantic charm (神韵论)

(责任编辑　管　琴)

① 王士禛:《銮江倡和集序》,《渔洋山人自撰年谱》,《王士禛年谱》,第 19 页。

② 王士禛:《与友书》,《王士禛全集》,第 2383 页。

③ 王士禛:《香祖笔记》卷二,第 24 页。

④ 王士禛:《香祖笔记》卷八,第 146 页。